

*classicisme* es un libro ordenado, documentado y de grata lectura en el que se conjuga con acierto la discusión estética con la explicación histórica.

Universitat Autònoma de Barcelona

NIL SANTIÁNEZ TIÓ

Xavier Vila. *Valle-Inclán and the Theatre*. Lewisburg, Buckwell University Press. 1994, 152 pp.

El subtítulo de esta monografía indica que su autor se concentrará en un aspecto muy específico de la obra valleinclaniana y que ese aspecto lo constituyen las innovaciones dramáticas y escénicas realizadas por Valle-Inclán en tres de sus piezas cortas, *La cabeza del dragón*, *El embrujado* y *La marquesa Rosalinda*, las cuales, publicadas en un período de nueve meses, entre 1913 y 1914, anuncian la total reformación de las convenciones teatrales que don Ramón llevará a cabo en los esperpentos.

Xavier Vila empieza destacando lo que estos tres breves dramas tienen de experimental y cómo se alejan del canon teatral de la época por la supremacía que se concede a la situación escénica sobre cualquier otro elemento estructural o discursivo, por la perspectiva distanciada y distanciante desde la que se los concibe y por la teatricalidad de diálogos y personajes que no permite olvidar jamás que se trata de un espectáculo, de una creación artística, y no de un intento de imitar la vida, como había llegado a creerse el teatro de la época. Es decir, que estas piezas, sobre todo *La marquesa Rosalinda*, tematizan la teoría dramática de Valle-Inclán la cual, transformada en acción escénica, se desarrolla ante los ojos del público, convirtiendo a estos pequeños dramas en importantes metadramas. Vila señala luego que las tres piezas por él estudiadas comparten dos características con el resto de la obra valleinclaniana: por un lado, se re-escriben en versiones cada vez distintas y sus personajes deambulan por otros textos, es decir, forman parte de ese gran intertexto que constituye la producción valleinclanesca y, por otro lado, obedecen a las normas estéticas y a los principios éticos formulados en *La lámpara maravillosa*. Por ejemplo, Valle-Inclán ve en el teatro una forma de hacer «labor educativa», sobre todo en lo que se refiere al lenguaje escénico, al que considera asfixiado por una retórica anticuada e inoperante, y al que cree necesario redimir volviendo a aquello que es esencial del habla caste-

llana: la aspereza vocálica, el ritmo rápido, la acentuación y el vigor elocutivo.

Vila divide su monografía en cuatro capítulos que a su vez subdivide en dieciséis apartados que forman un compendio de las ideas básicas que forman su hipótesis de trabajo. El primer capítulo anuncia una mirada panorámica de la estética valleinclanesca que empieza estableciendo la conexión entre los postulados teóricos de *La lámpara maravillosa* y la práctica creativa en *La marquesa Rosalinda*. Vila puntualiza las alusiones a la Grecia clásica que contribuyen a formular una visión místico-sensual del mundo. El arte para Valle-Inclán evidentemente es una forma de comunión con el Infinito, con la fuente primigenia de todo significado y la única manera de trascender los fines impuestos por el tiempo para llegar a la unidad cósmica. Esta concepción del arte en la práctica se expresa como un contraste armónico entre el mundo pagano del deseo y la fidelidad a los principios cristianos de lo español.

Bajo el título de «Consecuencias estructurales», el segundo capítulo explora los códigos que se utilizan para salvar, en la práctica, es decir en la creación dramática, la distancia entre los dos mundos que se habían discutido en el capítulo anterior. La comedia del arte, con todas las características que la definen como género, constituye la base estructural de *La marquesa Rosalinda*, a la manera de un gran palimpsesto. Lo más importante de la función intertextual que desempeña la comedia del arte es que, en cuanto obra representable, permite que la pieza de Valle-Inclán se focalice en la dialéctica relación actor/personaje. Arlequín y compañía funcionan como actores (léase hombres de carne y hueso) camino del escenario en el «Preludio», pero, una vez que el drama ha comenzado en la «Jornada Primera», penetran en el espacio escénico que los convierte en personajes con acciones y diálogos transformados en actuación y parlamentos. El montaje tautológico de *La marquesa Rosalinda* como un drama cuya acción corresponde a la representación de las preparaciones escénicas que se realizan para representar un drama recalca la naturaleza ficticia del teatro, cumpliendo así la misión que se había propuesto Valle-Inclán de concebir creación dramática sujeta a su propia autoreferencia que la separe —aunque no la aleje— de la vida.

El trabajo realizado en el capítulo dos facilita el estudio que Vila hace en el tres de la dinámica que activa la extraordinaria teatricalidad de estas tres piezas de Valle-Inclán. La palabra, o texto escrito, se sacrifica a favor de la representación o texto escénico, en

contraste con el teatro burgués imperante, cuya acción progresaba movida casi exclusivamente por resortes psicológicos. A ello se debe que la construcción de significados en los dramas de Valle-Inclán se dé en el escenario mismo, pues depende de la actuación y no del desarrollo de la acción dramática. Un teatro así concebido gana en improvisación y calidad oral, invalidando la necesidad de someterlo a rígidas acotaciones escénicas.

Al terminar de leer los tres capítulos del libro de Vila es evidente que las técnicas utilizadas por Valle-Inclán en su modernísima concepción del teatro incluyen la progresiva mecanización de los personajes, la función dramática disminuida de las acotaciones y el alarde de teatricalidad que convierte a sus obras en auténticos metadramas.

El cuarto y último capítulo revisa la relación entre el teatro y el contexto cultural que lo produce. Para Valle-Inclán, el teatro es indiscutiblemente un arte colectivo que no ha perdido del todo su original carácter de expresión religiosa de un pueblo. El dramaturgo es inseparable de su comunidad, permanece indisolublemente unido a ella por la lengua. La lengua, siempre creación de multitudes, incorpora también los registros de concienciación que el vuelo originario de los artistas provoca en quienes la hablan, y como ése es un proceso que se repite continuamente, la lengua permanece en constante estado de fluidez. Es decir, la misión de los nuevos dramaturgos es deshacer la anquilosada «prosa castiza de ese siglo que llaman de oro» para revitalizar el discurso dramático y en el proceso, vigorizar el pensamiento y el arte de la España contemporánea.

El mérito primordial de la monografía de Vila es que está compuesta de estudios serios de tres de los dramas cortos de Valle-Inclán, antes estudiados por separado y esporádicamente. Como todo en este mundo, este libro podría mejorarse si llegara a haber una segunda edición. Para ello convendría: 1) olvidarse de una vez por todas de la falsa dicotomía entre el Valle-Inclán modernista y Valle-Inclán de los esperpentos; 2) no repetir que el teatro de Valle-Inclán es irrepresentable. La magistral puesta en escena de las *Comedias Bárbaras* por el Centro Dramático Nacional en la temporada teatral madrileña de 1990-91, hecha con absoluta fidelidad a los textos originales, zanjó esa cuestión de una vez por todas; 3) actualizar las lecturas críticas, la bibliografía citada al final depende demasiado de los estudios aparecidos en los años 60 y 70. Hay poquísimas referencias a lo publicado a principios de los ochenta

y deja fuera la enorme cantidad de estudios que han salido sobre Valle-Inclán en los últimos diez años.

University of Nebraska-Lincoln

ADELAIDA LÓPEZ DE MARTÍNEZ

Juan Luis Panero. *Los mitos y las máscaras*. Barcelona, Tusquets, 1994, 267 pp.

Aunque por su edad (nacido en 1942) y la fecha de sus primeras publicaciones (*A través del tiempo*, 1968), Juan Luis Panero pertenece a la generación de los novísimos, no cultiva las tendencias culturalistas típicas de figuras como Gimferrer, Carnero, o aún su hermano menor, Leopoldo María Panero. Alejado de pretensiones artificiosas, Panero busca una poesía sencilla, directa, capaz de ser al mismo tiempo precisa y apasionada. Enemigo de modas literarias, sigue una línea heredera de Cernuda, es decir, una poesía de la experiencia independiente y solitaria, basada en preocupaciones existenciales. La soledad, la memoria, el tiempo, y la muerte son los temas más frecuentes en los siete libros de poesía que lleva publicados.

*Los mitos y las máscaras* es el primer tomo de ensayos publicado por el poeta y resulta menos interesante de lo que hubiéramos esperado. Es una colección de cincuenta y ocho artículos escogidos de entre los casi doscientos que ha escrito Panero «por encargo o para ganar dinero», según nos dice en el prólogo (p. 11). Organizados en diez grupos o «capítulos» de asunto relacionado, casi todos son reseñas o notas breves de dos o tres páginas sobre temas literarios diversos, lo que indica que no pueden ofrecer un análisis muy profundo ni tienen pretensión académica. En el fondo, son una forma de periodismo subjetivo o personal con el propósito de hablar de escritores y libros que han interesado al autor. Así, más que una indagación sobre libros importantes, el volumen presenta una oportunidad para conocer al poeta, Juan Luis Panero.

El título viene de Borges y alude tanto a los escritores favoritos del autor —sus mitos personales— como a las máscaras o leyendas que estos escritores han cultivado o meditado. Así por ejemplo, le interesa una poeta mediocre, Anna de Noailles, porque cultivó la máscara del individuo extravagante. Más importante es su admiración hacia escritores como Borges o Pessoa, porque centraron su obra en una preocupación por la vida como leyenda. Por